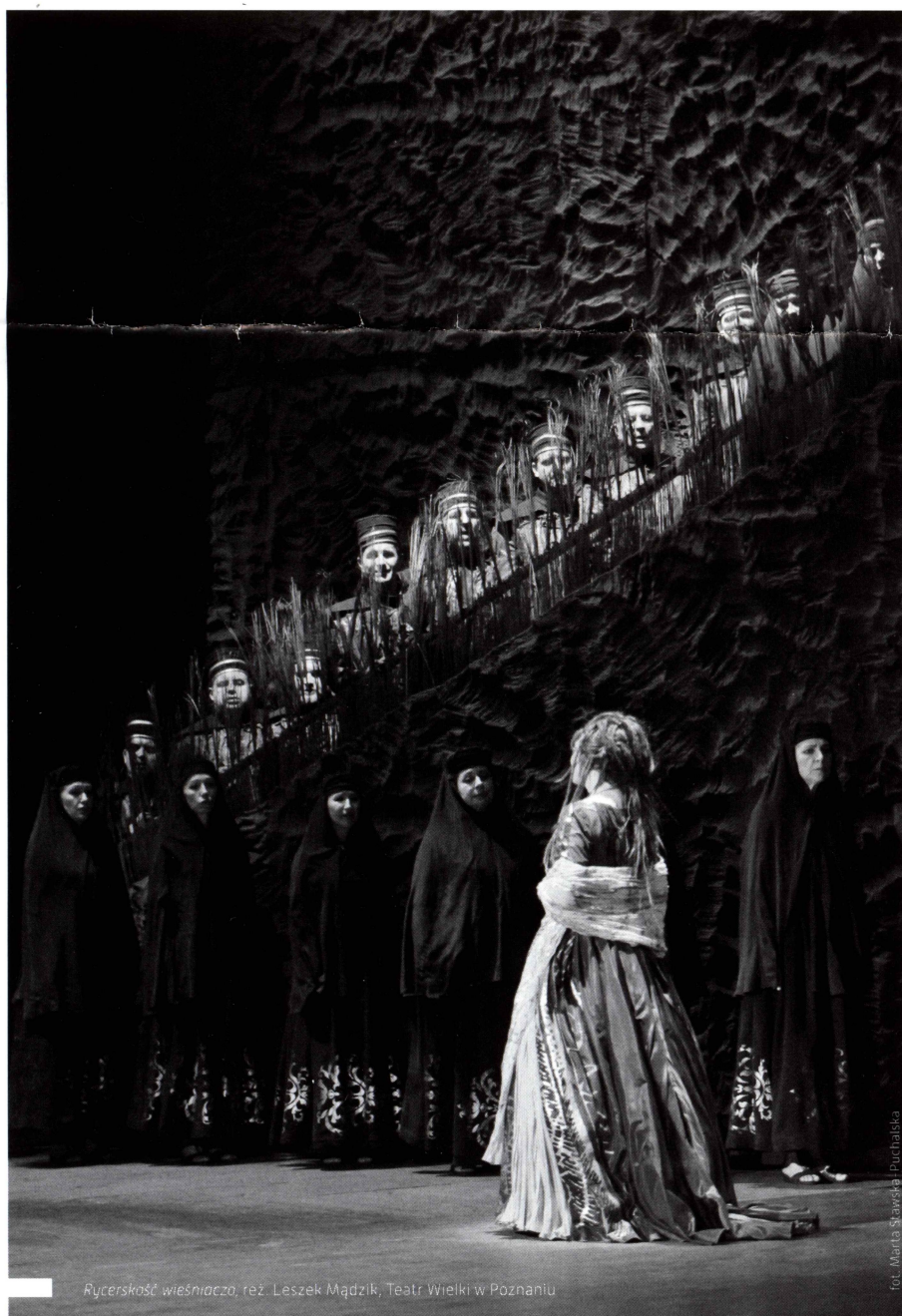


Pęknięty dyptyk

AUTOR: DOROTA KOZIŃSKA

Poznański Teatr Wielki powierzył inscenizację *Rycerskości wieśniaczej* i *Pajaców* dwóm skrajnie odmiennym artystom: Leszkowi Mądzikowi oraz stawiającemu pierwsze kroki w operowym fachu Krzysztofowi Cicheńskiemu.



Rycerskość wieśniacza, reż. Leszek Mądzik, Teatr Wielki w Poznaniu

fot. Marcin Świątek / Puchalska

■ Nie sędzę, by młode pokolenie polskiej inteligencji zaczytywało się w monumentalnym cyklu powieści Zoli o rodzinie Rougon-Macquartów. Mało kto sięga do popularnej jeszcze w czasach mojego dzieciństwa *Komedii ludzkiej* Balzaka, z której Zola czerpał inspirację garściami. A już naprawdę nieliczni mieli w ręku *Rodzinę Malavogliów* sycylijskiego pisarza Giovanniego Vergi. Nie wdając się w subtelne rozróżnienia między francuskim realizmem i naturalizmem a włoskim weryzmem, jedno można stwierdzić z całą pewnością: wszystkie te utwory są poniekąd zwierciadłem epoki burzliwych przemian. W przypadku Balzaka – monarchii lipcowej, w przypadku Zoli – II Cesarstwa, u Vergi – dramatycznych wydarzeń towarzyszących zjednoczeniu Włoch. Co dzieli prozę werystów od ich francuskich poprzedników, to zaskakujący indyferentyzm bohaterów, skrajny obiektywizm narracji, unikanie bezpośrednich prób oceny działań protagonistów. Żadnych symboli, żadnych romantycznych odwołań, mimetyczna prawda kłująca w oczy jak niepodpisana, pozbawiona komentarza fotografia.

Nic dziwnego, że w konkursie na operową jednoaktówkę, rozpisany w 1889 roku przez rzymskiego wydawcę Edwarda Sonzogna, jedną z trzech głównych nagród zgarnął młodziutki Pietro Mascagni. Utrafił w ducha czasu: za radą dwóch librecistów, Giovanniego Targioni-Tozzettiego i Guida Menasciego, skomponował operę na motywach opowiadania Giovanniego Vergi *Cavalleria rusticana*. Sugestywne sceny z życia sycylijskiej wsi, ubrane w równie sugestywną, fragmentami przełomową w swym nowatorstwie muzykę, zyskały z czasem miano pierwszej „prawdziwej” opery werystycznej.

Rycerskość wieśniacza odniosła wielki sukces, zdyskontowany wkrótce przez naśladowców, między innymi Ruggiera Leoncavalla, który napisał znacznie przystępniejszą w odbiorze dwuaktówkę *Pajace*, już na starcie zwiększając jej szanse plotką, jakoby podstawą autorskiego libretta była historia prawdziwego morderstwa w łonie wędrownego trupy teatralnej. Triumf obydwu dzieł w nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie wystawiono je w ramach jednego wieczoru, złączył je w nierozzerwalny tandem sceniczny.

Sam weryzm jako kierunek w historii opery wyczerpał się stosunkowo szybko. W postaci czystej objawił się w niewielu utworach poza *Rycerskością wieśniaczą*. Nie odcisnął się mocnym piętnem na teatralności formy, zostawił raczej ślady w sposobie myślenia o muzyce, wpłynął na rozwój technik wokalnych, zmienił oczekiwania wobec śpiewaków. Koryfeusze opery reżyserskiej omijają słynny *double bill* szerokim łukiem: świadomi, że realizacja wskazówek zawartych w librecie i partyturze gwarantuje napięcie, które ingerencją w tekst dzieła można jedynie osłabić. Nawet ci, którzy przenoszą je w sferę symbolu – jak Pippo Delbono w neapolitańskim Teatro di San Carlo – mimo wszystko dbają o ciągłość tradycji, odwołując się między innymi do estetyki włoskiego neorealizmu filmowego.

Poznański Teatr Wielki powierzył inscenizację *Rycerskości*... i *Pajaców* dwóm skrajnie odmiennym artystom. Leszek Mądzik, założyciel Sceny Plastycznej KUL, tworzy sztukę odrębną, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka, dziwnie jednak nieprzystającą do idiomu opery, zwłaszcza werystycznej. Teatr Mądzika jest oparty na ruchu, na walorach plastycznych scenografii, na dźwięku sprzężonym z obrazem. To teatr budowany światłem i cieniem, tworzywem i jego fakturą, skrzypieniem i ciszą – odbywa się jednak bez słów, których po prostu w nim nie ma. Może służyć od biedy jako tło dla udratyzowanego cyklu pieśni (*Zapisnik zmizéleho* Janáčka i *Sonety Szekspira* Mykietyna w TW – ON, 2006), ale nie sprawdza się jako wehikuł narracji opery werystycznej. Zamiast zalanej słońcem Sycylii ujrzeliśmy znajome elementy Mądzikowego sztafetu: ciemne reliefowe płaszczyzny, na przemian pogrążone w mroku i skrzące się niepokojącym blaskiem; znieruchomiałe, odziane w czerni postaci z chóru, dziwnie nieostosowne w kontekście święta Zmartwychwstania. Na domiar złego bohaterowie tej krwawej historii o woźnicy, który zabija w pojedynku dawnego kochanka swojej

żony, płatali się po scenie w przepysznych, zgolała nie wiejskich kostiumach projektu Zofii de Ines, zamiatając deski jedwabnymi sukniami z trenem i zarzucając polami wytwornych surdutów. Zabrakło za to jakiegokolwiek pomysłu na prowadzenie śpiewaków, puszczonej w rezultacie na żywioł, skutkiem czego zaprezentowali standardowy zestaw operowych środków aktorskich w postaci przewracania oczyma, wymachiwania dłońmi i raptownych wygięć w tył w epizodach żarliwej namiętności. U Mascagniego wszystko jest dojmującym krzykiem z głębi trzewi. W teatrze Mądzika wszystko jest wystudiowanym milczeniem. Nie spotkały się te dwa światy, bo chyba się spotkać nie mogły.

Innymi słowy, realizatorzy znów „zabili Turiddu”, czyli poświęcili pierwszą, znacznie ciekawszą część dyptyku na rzecz niewątpliwego samograja, jakim są *Pajace*. Dwuaktówka Leoncavalla – ze zręcznym komponowaniem w libretto motywem teatru w teatrze – daje wdzięczne pole do popisu dla reżysera. W tym przypadku stawiającego pierwsze kroki w operowym fachu Krzysztofa Cicheńskiego, który na co dzień działa w niezależnym poznańskim Teatrze Automaton. Cicheński przeniósł akcję dzieła w bliżej niesprecyzowaną współczesność, zachowując jednak klaustrofobiczną atmosferę prowincjonalnej, wędrownego trupy aktorskiej. Zamiast komedii dell'arte mamy więc tanią chałturę w remizie albo innej podrzędnej tancbudzie, zamiast tradycyjnych kostiumów – niegustowne wdzianka ze szmateksu, zamiast prawdziwego osiołka – tandetną atrapę, rychtowaną pośpiesznie przez Tonía. Młody reżyser wciąż jeszcze się gubi w natłoku pomysłów: świetne w zamyśle etiudy (prolog czytany z kartek podebranych szefowi teatrzyku, który siedzi przy maszynie do pisania i próbuje skleić konspekt przedstawienia; scena z Neddą/Kolombiną, która przejmując od Tonía/Taddea worek z kupionym na targu kurczęciem i w nieskończoność wygarnia ze środka pierze) często zawisają w próżni. W natłoku „grepsów” scenicznych giną prawdziwe emocje: zazdrość, zawiść, pogarda, dojmujące poczucie osamotnienia. Mam jednak wrażenie, że Cicheński – wciąż jeszcze szukając indywidualnego języka – idzie dobrym tropem, skłania się w stronę właściwej tradycji. W jego koncepcji pobrzmiewają echa zarówno filmów Felliniego, jak polskiego kina absurdu spod znaku Kondratiuka i Piwowoskiego, narracja – mimo pewnych niekonsekwencji – toczy się w miarę płynnie, co zaś najistotniejsze, w zwartej, umiejętnie wykorzy-

stanej przestrzeni scenicznej dobrze się czują śpiewacy, realizujący swoje zadania z nieporównanie większą swobodą niż w niefortunnej *Rycerskości wieśniaczej*.

Pod względem muzycznym był to wieczór niekończących się niespodzianek – w dobrym i złym tego słowa znaczeniu. Gruziński tenor George Oniani zawiódł na całej linii w partii Turiddu, by po przerwie nabrać wiatru w żagle i znakomicie wejść w rolę Cania w *Pajacach*. Kreowana na gwiazdę poznańskiej sceny Helena Zubanovich dała kompletnie nieprzekonującą – zarówno pod względem muzycznym, jak i aktorskim – interpretację Santuzzy w *Rycerskości wieśniaczej*, podczas gdy niedoceniana Roma Jakubowska-Handke zachwycała świetnym wyczuciem stylu i brawurowym ujęciem postaci Neddy w operze Leoncavalla. Generalnie wszyscy soliści wypadli znacznie lepiej w drugiej części wieczoru, co jest kolejnym dowodem na potwierdzenie tezy, że nieprzemysłana inscenizacja może się odbić fatalnie na stronie muzycznej przedstawienia.

Niestety, tej ostatniej nie przysłużył się także dyrygent Gabriel Chmura, obecny dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu. Przekonuję się po raz kolejny, że ten wybitny skądinąd symfonik nie czuje idiomu operowego, źle dobiera obsady, nie ułatwia śpiewakom zmagania z niewdzięczną czasem materią wokálną. Piszę o tym także w kontekście fenomenalnego debiutu Andrzeja Filończyka w partii Tonía w *Pajacach*. Podzielałam zachwyty reszty publiczności: tak pięknego barytonu nie słyszałam w polskiej operze od lat, nie wspominając już o tym, że Filończyk zapowiada się na rasowe zwierzę sceniczne. Warto jednak pamiętać, że artysta ma dopiero 21 lat: na miejscu kierownika muzycznego wzdrygałabym się powierzać mu jedną z najtrudniejszych wyrazowo i najcięższych wokalnie ról w tym repertuarze. Chyba że mamy młodych talentów na pęczki i możemy nimi szafować bez zmruczenia oka. ■

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Rycerskość wieśniacza Pietra Mascagniego
libretto Giovanni Targioni-Tozzetti,
Guido Menasci
reżyseria Leszek Mądzik

Pajace Ruggiera Leoncavalla
libretto Ruggiero Leoncavallo
reżyseria Krzysztof Cicheński
premiera 31 stycznia 2015